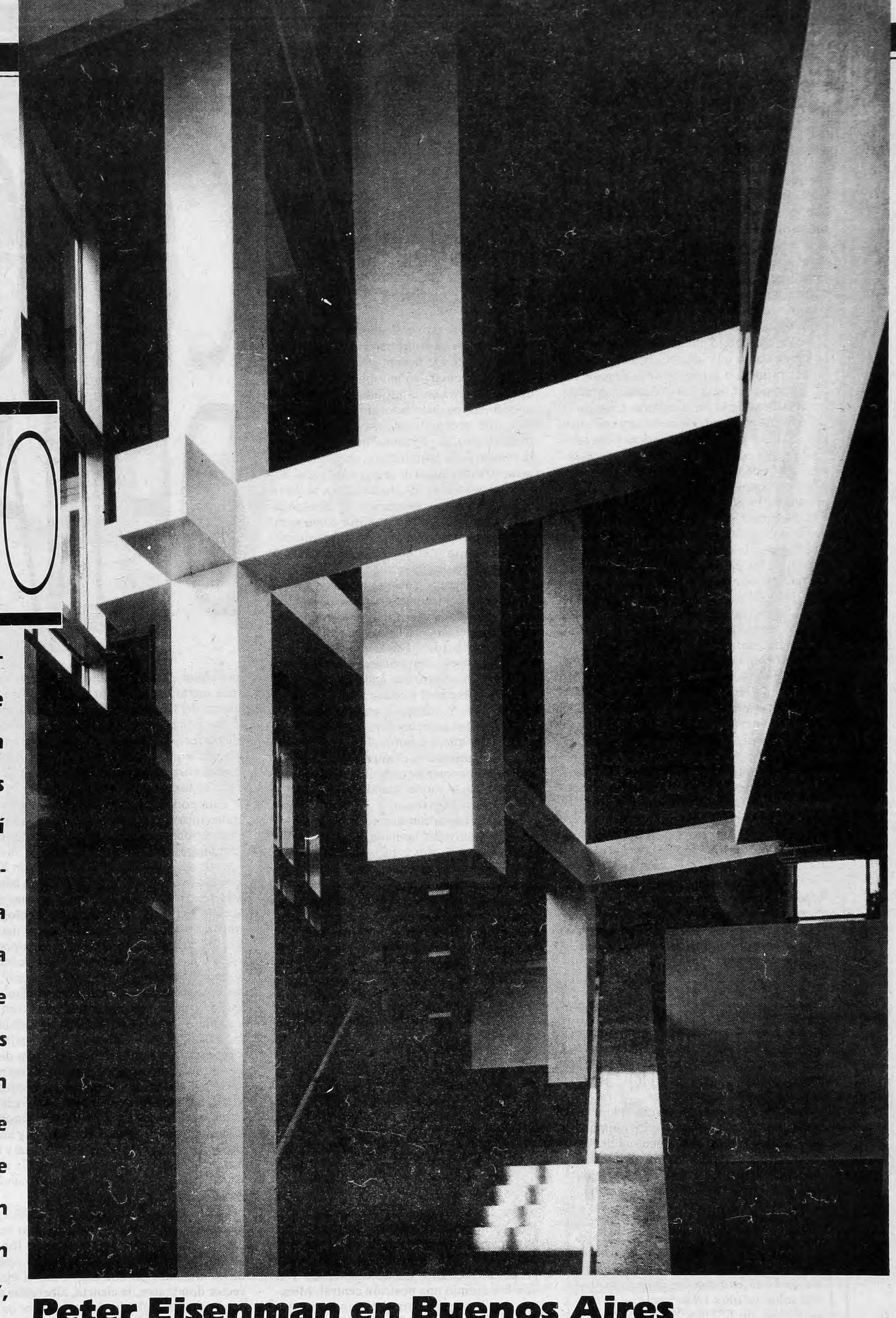
**Peter Eisenman, uno de los más grandes arquitectos contemporáneos, dictará en Buenos Aires la semana próxima un seminario y dos conferencias. Eisenman es uno de los que más lejos ha**

# FUTURO

**trabajado la noción de deconstrucción (un aporte de la filosofía, quién diría) a la ciencia de los planos y las columnas y reformulado así su noción primera: el cobijo. "Se trata de entender la noción de cobijo pero no a la manera romántica, que perdura hasta nuestros días, sino pensando en un sujeto metropolitano que ha cambiado radicalmente la concepción de cobijo en función de su colocación alienada en la sociedad", explica Jorge Sarquis, director del Centro Poiesis de la Facultad de Arquitectura de la UBA, que auspicia la visita del arquitecto alemán. Lo que sigue es un artículo programático en el que Eisenman explica los límites de las vanguardias históricas en arquitectura.**



## Peter Eisenman en Buenos Aires

# RESEMANTIZAR LA TAPERA

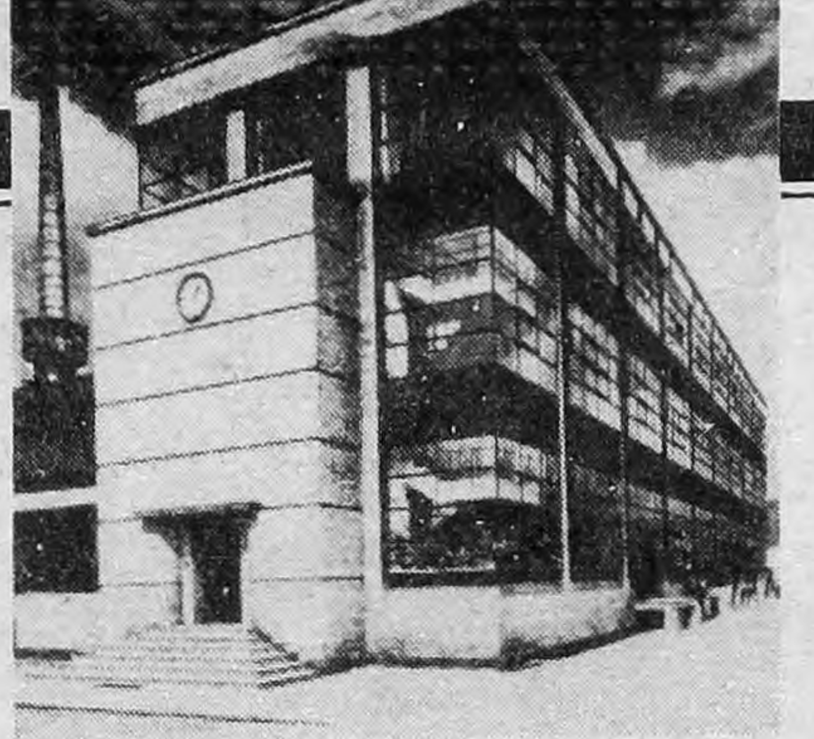
# Los límites del modernismo en arquitectura

# COMO CASAS DE NAIPES

Por Peter Eisenman

Tradicionalmente se ha pensado que el objetivo primordial de la arquitectura es el de proporcionar cobijo. Por lo común, y desde los más antiguos tiempos, la evidencia del cobijo, sea cual fuere su forma, ha sido categorizada de este modo. El primer cobijo del hombre fue la caverna, existente antes que él, no diseñada y carente de toda significación cultural intrínseca. La caverna era real en la medida en que cobijaba, defendía, proporcionaba acceso y encerraba; estos aspectos de lo real que han de hacer frente a las fuerzas naturales, tales como el tiempo atmosférico o la gravedad, pueden denominarse la física de la arquitectura —son vividos físicamente—. Pero el cobijo puede existir también en la mente como una idea. Cabe decir que es la idea primera o principio de la arquitectura, y, como tal, una parte fundamental de la metafísica de la arquitectura. Cuando el cavernícola abandonó la caverna y encontró materiales —palos, paja, piedras y barro— con los que construir se produjo una *dislocación* de esta metafísica. Como dijo Jeffrey Kipnis, "jamás un cavernícola se puso a buscar una caverna de dos dormitorios". Lo que con ello quiso decir es que jamás un cavernícola concibió, a priori, la idea de la privacidad, y que la descubrió mediante su experiencia de las posibilidades inherentes a las formas que ocupaba y los materiales de construcción que encontraba. Kipnis sostiene que todas las instituciones del ser humano en el mundo, desde la más privada a la más pública, devienen posibilidades mediante la ocupación de la forma por el hombre, y, lo que es de suma importancia, de la forma arquitectónica. En este contexto, la arquitectura se convierte en una investigación acerca de las nuevas posibilidades de la forma ocupable. Así, el acto inicial de la arquitectura es un acto de dislocación. Y la esencia del acto arquitectónico es la dislocación de una metafísica de la arquitectura en constante proceso de reconstitución.

Cabe argumentar que cada innovación estilística en arquitectura, al menos hasta cierto punto, es una dislocación de la metafísica de la arquitectura. Los cambios del Renacimiento al Barroco, del Barroco al Rococó y del Rococó al Neoclasicismo, podrían ser contemplados, así pues, como dislocaciones. Este argumento, sin embargo, presupone un error que durante el pasado siglo ha ejercido un gran dominio sobre las artes en general y, en concreto, sobre la arquitectura: la creencia de que todo lo que es nuevo es *necesariamente* una dislocación. Si bien es cierto que todo cuanto es dislocador suele parecer nuevo, el caso inverso no es necesariamente cierto. De hecho, y en contra de la creencia popular, cabe argumentar que lo que fue nuevo en la arquitectura moderna no sólo no fue dislocador sino que, en realidad, fue profundamente conservador. El modernismo, al proclamar que la función es la esencia de la arquitectura, propuso elevar la metafísica clásica de la arquitectura al status de ley natural. El modernismo, al derribar muchos de los principios del diseño clásico, lo que, de hecho, propuso como esencia incontrovertible y a priori de la arquitectura no fue sino el núcleo de la institucionalización clásica de la vivienda. Sin embargo, por su actitud hacia el pasado y por su anunciada intención de liberar a la arquitectura del fardo de la costumbre histórica, cabría decir del modernismo, con justicia, que ha sido dislocador. Durante su desarrollo, sus defensores, ciertamente, sintieron una apasionada confianza en que estaban adelantando los términos y condiciones de una tal dislocación. Y además eran muy conscientes de que los aspectos fundamentales de la percepción que el hombre tiene de sí mismo y de su relación con el mundo se encontraban en un proceso de cambio radical. En este contexto, el modernismo adoptó un status de imperativo social.



**Una de las muestras del modernismo en arquitectura: la fábrica Fayus en Alemania, de Walter Gropius y Adolf Meyer, de 1911.**

La actividad arquitectónica es parte del tejido de la actividad humana en general, y las dislocaciones de importancia capital, sea cual fuere su origen, necesariamente expanden sus ondas a través de dicho tejido en su conjunto, afectando a toda actividad humana. Cada dislocación de importancia engendra una mutación en un principio central, o lo que con más acierto cabría denominar vector dominante, el cual dirige y determina la actividad humana.

La aparente dislocación modernista fue motivada por la relación cambiante entre el hombre y su mundo. La cosmogonía triádica de Dios, el hombre y la naturaleza, la cual caracteriza, puede decirse, la concepción que el hombre tiene de su universo, hasta tiempos recientes ha poseído, en cualquier período concreto, un vector dominante, ora dirigido a Dios, ora al hombre o a la naturaleza. Durante los diversos siglos anteriores al XV, era Dios quien dominaba como mediador entre la naturaleza y el hombre. El hombre buscaba en Dios comprensión e identidad, y su arquitectura reflejaba la supremacía de Dios. En las postrimerías del siglo XIV, el hombre, en su creciente conciencia de sí mismo, comenzó a buscar su identidad. Redirigió su enfoque hacia el poder de su propia mente. Dios quedó desplazado y el hombre asumió una posición central. Mientras que la arquitectura del mundo teocéntrico había sido una celebración de Dios, lo que el mundo antropocéntrico celebraba ahora era al hombre. El dato vertical —el muro, el fogón como centro, la chimenea como espina dorsal—, todo ello comenzó a ser una metáfora de la estatura vertebrada y erecta del hombre, y, más que a una escala correspondiente a alguna idea trascendente de perfección, la arquitectura empezó a responder a una escala ajustada a las proporciones corporales del hombre. La arquitectura se tornó antropomórfica.

Esta condición mimética (esto es, la arquitectura como representaciones metafóricas) permaneció inmutable, pese a continuos cambios estilísticos, por espacio de cuatrocientos años. Luego, a finales del siglo XIX, con el advenimiento de la tecnología masiva y el desarrollo de las ciencias humanas relativistas —biología, sociología, psicología y antropología— el hombre no pudo mantener por más tiempo su enfoque antropocéntrico o dar por sentada su posición central, y, en consecuencia, el carácter "natural" de sus organizaciones sociales. El entendimiento que de sí mismo tenía el hombre entró en crisis ante el reconocimiento de ese fundamental extrañamiento humano. En semejantes circunstancias parecía inminente una dislocación en todas sus actividades. En compensación, sin embargo, la tecnología científica y la producción masiva parecían ofrecer la promesa de un futuro utópico. En arquitectura, un reduccionismo racionalista y analítico, una urgente intencionalidad social y una estética maquinista se unieron bajo la enseña del modernismo con el profundo mandato de edificar un Mundo Nuevo.

Visto retrospectivamente resulta fácil entender el fracaso del modernismo en realizar una dislocación arquitectónica fundamental, coherente con la revolución acaecida en la condición humana. Pues el nuevo vector dominante, la ciencia, albergaba una profunda e irresoluble dicotomía. Por un lado, y a través de la tecnología y las ciencias sociales, prometía la realización de algo que siempre había sido un sueño, una utopía de certeza perfecta. Por otro lado, y en sus más hondas implicaciones, anticipaba ya tanto la imposibilidad de alcanzar esa visión como su propio y fatal antropocentrismo. El eufórico modernismo, intoxicado con su visión de lo primero, hizo caso omiso de las consecuencias de lo segundo. Su visión fue, en realidad, tan sólo una reafirmación de una tecnología clásica mantenida desde mucho tiempo atrás. La radical y necesaria dislocación descansaba en el descentramiento de esto último. De ahí que al modernismo, no obstante su autoproclamación como la más grande dislocación de la historia de la arquitectura, se lo haya podido tener por un larvado refuerzo de las instituciones, una represión y una defensa contra la angustia emanante de la incertidumbre con la que, a la sazón, se enfrentaba el hombre de forma ineludible.

El modernismo se hallaba metido de lleno en una confrontación con la contingencia de su visión y la consecuente futilidad de su optimismo, cuando, en 1945, recibió su golpe definitivo. El científicamente orquestado horror de Hiroshima y la conciencia de la brutalidad humana provocada por el Holocausto hicieron imposible que el hombre mantuviera relaciones con ninguna de las cosmologías dominantes en el pasado; le resultó imposible ya derivar su propia identidad de una creencia en un propósito y un futuro heroicos. La supervivencia se convirtió en su única posibilidad "heroica". El modelo tecnocéntrico —en realidad un disfraz del antropocéntrico— hizo que se viniera abajo por entero la matriz cosmológica. Por vez primera en la historia del hombre, éste se vio cara a cara con el hecho de que no había manera de mitigar su confrontación con la angustia existencial.

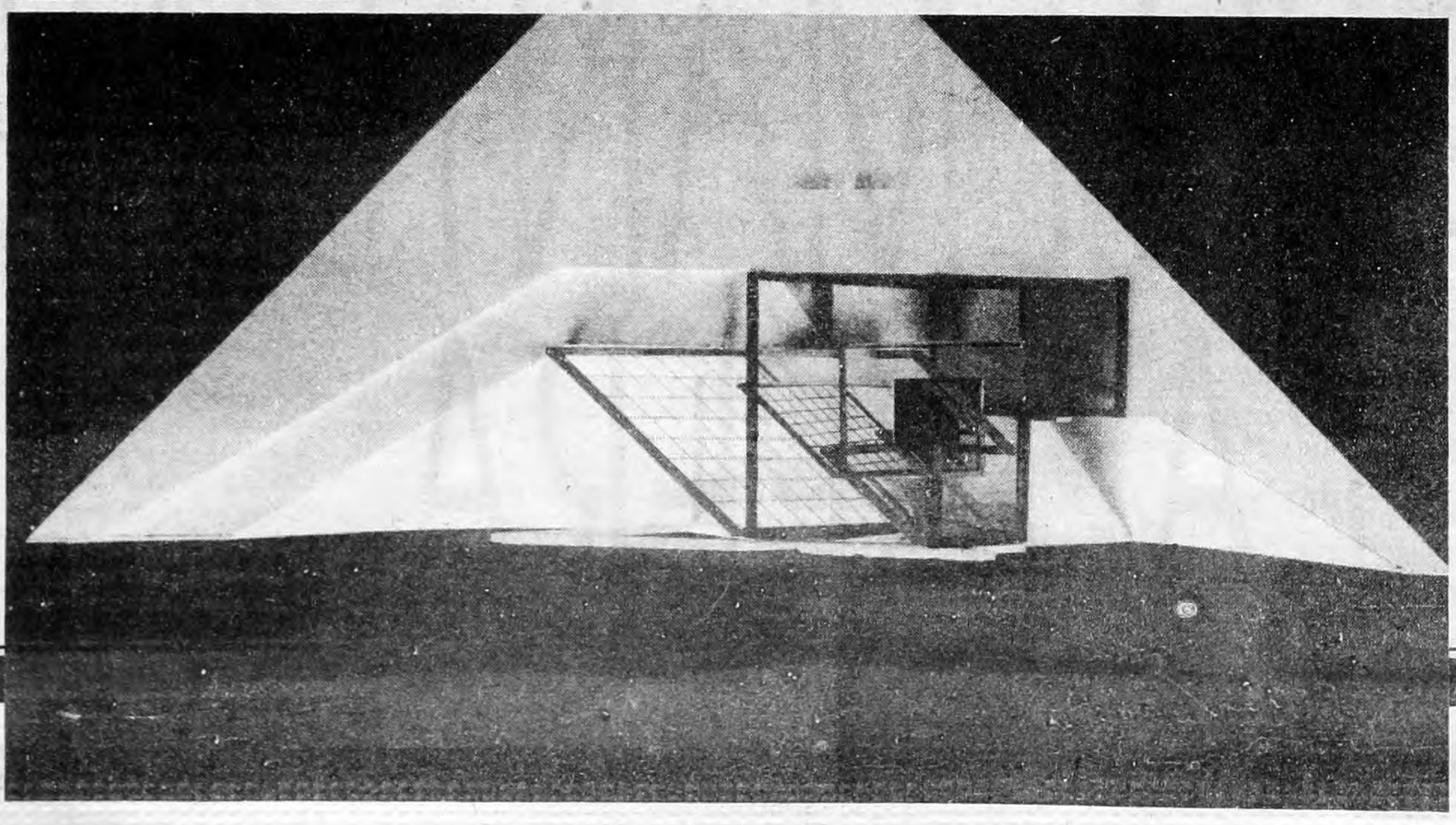
En el momento presente el hombre vive en esta situación límite. No hay ya certeza alguna de que su vida estará marcada por una piedra o una cruz, por la progenie o la historia.

Cierto número de corrientes, dentro del modernismo, recalcaron la autonomía del objeto, buscando el abstraerlo de todas sus significaciones aculturadas a fin de hacerlo "nuevo" una vez más. En algunas pinturas, esculturas, poesías y músicas, el resultado fue un objeto que se refería solamente a sí mismo, a sus propiedades y procesos inherentes, y no a contextos sociales. La poesía imaginista, por ejemplo, centró su punto de enfoque en las cualidades físicas de la propia obra, explotando y cargando el énfasis en las propiedades orales y visuales de la palabra. Estos poetas estaban interesados en la naturaleza del poema por sí mismo, como un ensamblaje de palabras-objeto en relación con otras palabras objeto; lo que motivaba su obra era el gusto del sonido en la lengua y su eco en el oído, no su capacidad de evocar vivencias en virtud de sus propiedades narrativas.

Las materias primas de la disciplina y el proceso elaborador se convirtieron, así pues, en un foco de modernismo en las artes. La

## La lección del maestro

Las actividades comenzarán el lunes 7 con la visita del arquitecto a los alumnos del taller de diseño de la Facultad de Arquitectura, donde se le entregará una distinción de "profesor invitado". El día martes 8 y miércoles 9 intervendrá en el seminario "Análisis de tres obras" el primer día y "Deconstrucción y desconstructivismo" el segundo, con la participación de otros destacados profesionales en la Fundación Banco Patricios. El miércoles 9 a las 19 dictará una conferencia magistral sobre su obra en la Facultad de Arquitectura de la UBA. Los interesados pueden solicitar más información en la Facultad de Arquitectura de la UBA.





Una de las muestras del modernismo en arquitectura: la fábrica Fayus en Alemania, de Walter Gropius y Adolf Meyer, de 1911.

## Los límites del modernismo en arquitectura

# COMO CASAS DE NAIPES

*Por Peter Eisenman*

Tradicionalmente se ha pensado que el objetivo primordial de la arquitectura es el de proporcionar cobijo. Por lo común, y desde los más antiguos tiempos, la evidencia del cobijo, sea cual fuere su forma, ha sido categorizada de este modo. El primer cobijo del hombre fue la caverna, existente antes que él, no diseñada y carente de toda significación cultural intrínseca. La caverna era real en la medida en que cobijaba, defendía, proporcionaba acceso y encerraba; estos aspectos de lo real que han de hacer frente a las fuerzas naturales, tales como el tiempo atmosférico o la gravedad, pueden denominarse la física de la arquitectura —son vividos físicamente—. Pero el cobijo puede existir también en la mente como una idea. Cabe decir que es la idea primera o principio de la arquitectura, y, como tal, una parte fundamental de la metafísica de la arquitectura. Cuando el cavernícola abandonó la caverna y encontró materiales —palos, paja, piedras y barro— con los que construir se produjo una *dislocación* de esta metafísica. Como dijo Jeffrey Kipnis, "jamás un cavernícola se puso a buscar una caverna de dos dormitorios". Lo que con ello quiso decir es que jamás un cavernícola concibió, a priori, la idea de la privacidad, y que la descubrió mediante su experiencia de las posibilidades inherentes a las formas que ocupaba y los materiales de construcción que encontraba. Kipnis sostiene que todas las instituciones del ser humano en el mundo, desde la más privada a la más pública, devienen posibilidades mediante la ocupación de la forma por el hombre, y, lo que es de suma importancia, de la forma arquitectónica. En este contexto, la arquitectura se convierte en una investigación acerca de las nuevas posibilidades de la forma ocupable. Así, el acto inicial de la arquitectura es un acto de dislocación. Y la esencia del acto arquitectónico es la dislocación de una metafísica de la arquitectura en constante proceso de reconstitución.

Cabe argumentar que cada innovación estilística en arquitectura, al menos hasta cierto punto, es una dislocación de la metafísica de la arquitectura. Los cambios del Renacimiento al Barroco, del Barroco al Rococó y del Rococó al Neoclasicismo, podrían ser contemplados, así pues, como dislocaciones. Este argumento, sin embargo, presupone un error que durante el pasado siglo ha ejercido un gran dominio sobre las artes en general y, en concreto, sobre la arquitectura: la creencia de que todo lo que es nuevo es *necesariamente* una dislocación. Si bien es cierto que todo cuanto es dislocador suele parecer nuevo, el caso inverso no es necesariamente cierto. De hecho, y en contra de la creencia popular, cabe argumentar que lo que fue nuevo en la arquitectura moderna no sólo no fue dislocador sino que, en realidad, fue profundamente conservador. El modernismo, al proclamar que la función es la esencia de la arquitectura, propuso elevar la metafísica clásica de la arquitectura al status de ley natural. El modernismo, al derribar muchos de los principios del diseño clásico, lo que, de hecho, propuso como esencia incontrovertible y a priori de la arquitectura no fue sino el núcleo de la institucionalización clásica de la vivienda. Sin embargo, por su actitud hacia el pasado y por su anunciada intención de liberar a la arquitectura del fardo de la costumbre histórica, cabría decir del modernismo, con justicia, que ha sido dislocador. Durante su desarrollo, sus defensores, ciertamente, sintieron una apasionada confianza en que estaban adelantando los términos y condiciones de una tal dislocación. Y además eran muy conscientes de que los aspectos fundamentales de la percepción que el hombre tiene de sí mismo y de su relación con el mundo se encontraban en un proceso de cambio radical. En este contexto, el modernismo adoptó un status de imperativo social.

La actividad arquitectónica es parte del tejido de la actividad humana en general, y las dislocaciones de importancia capital, sea cual fuere su origen, necesariamente expanden sus ondas a través de dicho tejido en su conjunto, afectando a toda actividad humana. Cada dislocación de importancia engendra una mutación en un principio central, o lo que con más acierto cabría denominar vector dominante, el cual dirige y determina la actividad humana.

La aparente dislocación modernista fue motivada por la relación cambiante entre el hombre y su mundo. La cosmogonía triádica de Dios, el hombre y la naturaleza, la cual caracteriza, puede decirse, la concepción que el hombre tiene de su universo, hasta tiempos recientes ha poseído, en cualquier período concreto, un vector dominante, ora dirigido a Dios, ora al hombre o a la naturaleza. Durante los diversos siglos anteriores al XV, era Dios quien dominaba como mediador entre la naturaleza y el hombre. El hombre buscaba en Dios comprensión e identidad, y su arquitectura reflejaba la supremacía de Dios. En las postrimerías del siglo XIV, el hombre, en su creciente conciencia de sí mismo, comenzó a buscar su identidad. Redirigió su enfoque hacia el poder de su propia mente. Dios quedó desplazado y el hombre asumió una posición central. Mientras que la arquitectura del mundo teocéntrico había sido una celebración de Dios, lo que el mundo antropocéntrico celebraba ahora era al hombre. El dato vertical —el muro, el fogón como centro, la chimenea como espina dorsal—, todo ello comenzó a ser una metáfora de la estatura vertebrada y erecta del hombre, y, más que a una escala correspondiente a alguna idea trascendente de perfección, la arquitectura empezó a responder a una escala ajustada a las proporciones corporales del hombre. La arquitectura se tornó antropomórfica.

Esta condición mimética (esto es, la arquitectura como representaciones metafóricas) permaneció inmutable, pese a continuos cambios estilísticos, por espacio de cuatrocientos años. Luego, a finales del siglo XIX, con el advenimiento de la tecnología masiva y el desarrollo de las ciencias humanas relativistas —biología, sociología, psicología y antropología— el hombre no pudo mantener por más tiempo su enfoque antropocéntrico o dar por sentada su posición central, y, en consecuencia, el carácter "natural" de sus organizaciones sociales. El entendimiento que de sí mismo tenía el hombre entró en crisis ante el reconocimiento de ese fundamental extrañamiento humano. En semejantes circunstancias parecía inminente una dislocación en todas sus actividades. En compensación, sin embargo, la tecnología científica y la producción masiva parecían ofrecer la promesa de un futuro utópico. En arquitectura, un reduccionismo racionalista y analítico, una urgente intencionalidad social y una estética maquinista se unieron bajo la enseña del modernismo con el profundo mandato de edificar un Mundo Nuevo.

Visto retrospectivamente resulta fácil entender el fracaso del modernismo en realizar una dislocación arquitectónica fundamental, coherente con la revolución acaecida en la condición humana. Pues el nuevo vector dominante, la ciencia, albergaba una profunda e irresoluble dicotomía. Por un lado, y a través de la tecnología y las ciencias sociales, prometía la realización de algo que siempre había sido un sueño, una utopía de certeza perfecta. Por otro lado, y en sus más hondas implicaciones, anticipaba ya tanto la imposibilidad de alcanzar esa visión como su propio y fatal antropocentrismo. El eufórico modernismo, intoxicado con su visión de lo primero, hizo caso omiso de las consecuencias de lo segundo. Su visión fue, en realidad, tan sólo una reafirmación de una tecnología clásica mantenida desde mucho tiempo atrás. La radical y necesaria dislocación descansaba en el descentramiento de esto último. De ahí que al modernismo, no obstante su autoproclamación como la más grande dislocación de la historia de la arquitectura, se lo haya podido tener por un larvado refuerzo de las instituciones, una represión y una defensa contra la angustia emanante de la incertidumbre con la que, a la sazón, se enfrentaba el hombre de forma ineludible.

El modernismo se hallaba metido de lleno en una confrontación con la contingencia de su visión y la consecuente futilidad de su optimismo, cuando, en 1945, recibió su golpe definitivo. El científicamente orquestado horror de Hiroshima y la conciencia de la brutalidad humana provocada por el Holocausto hicieron imposible que el hombre mantuviera relaciones con ninguna de las cosmologías dominantes en el pasado; le resultó imposible ya derivar su propia identidad de una creencia en un propósito y un futuro heroicos. La supervivencia se convirtió en su única posibilidad "heroica". El modelo tecnocéntrico —en realidad un disfraz del antropocéntrico— hizo que se viniera abajo por entero la matriz cosmológica. Por vez primera en la historia del hombre, éste se vio cara a cara con el hecho de que no había manera de mitigar su confrontación con la angustia existencial.

En el momento presente el hombre vive en esta situación límite. No hay ya certeza alguna de que su vida estará marcada por una piedra o una cruz, por la progenie o la historia.

Cierto número de corrientes, dentro del modernismo, recalcaron la autonomía del objeto, buscando el abstraerlo de todas sus significaciones aculturadas a fin de hacerlo "nuevo" una vez más. En algunas pinturas, esculturas, poesías y músicas, el resultado fue un objeto que se refería solamente a sí mismo, a sus propiedades y procesos inherentes, y no a contextos sociales. La poesía imaginista, por ejemplo, centró su punto de enfoque en las cualidades físicas de la propia obra, explotando y cargando el énfasis en las propiedades orales y visuales de la palabra. Estos poetas estaban interesados en la naturaleza del poema por sí mismo, como un ensamblaje de palabras-objeto en relación con otras palabras objeto; lo que motivaba su obra era el gusto del sonido en la lengua y su eco en el oído, no su capacidad de evocar vivencias en virtud de sus propiedades narrativas.

Las materias primas de la disciplina y el proceso elaborador se convirtieron, así pues, en un foco de modernismo en las artes. La razón de ser del objeto no dependía ya de antecedentes históricos, sino que, por el contrario, el objeto era su propia historia, un acta de su propio nacimiento, la cual medita sobre su capacidad de ser en torno de sí. En manos de los expresionistas abstractos, por ejemplo, la pintura no era ya un acto al servicio de la réplica o la simulación, sino un acto en sí mismo, consistente en poner pintura sobre un lienzo. Había una nueva conciencia de la relación entre la música y el sonido puro, entre la escultura y la materia, entre la literatura y la información. Como señalara Paul Valéry, cuando leemos el diario matutino, lo hacemos por su significado, y a continuación lo tiramos, haciendo caso omiso de los materiales y los métodos de comunicación —la escritura—. Cuando leemos poesía, si bien buscamos el significado, volvemos al poema una y otra vez en busca de la experiencia del placer que se halla en la propia escritura. La diferencia entre la poesía y el periodismo reside en que en la poesía la escritura persiste como objeto por derecho propio mucho después de que el significado propuesto haya sido digerido. El acto poético resuena y comunica su propio significado: el *acto* de la escritura poética.

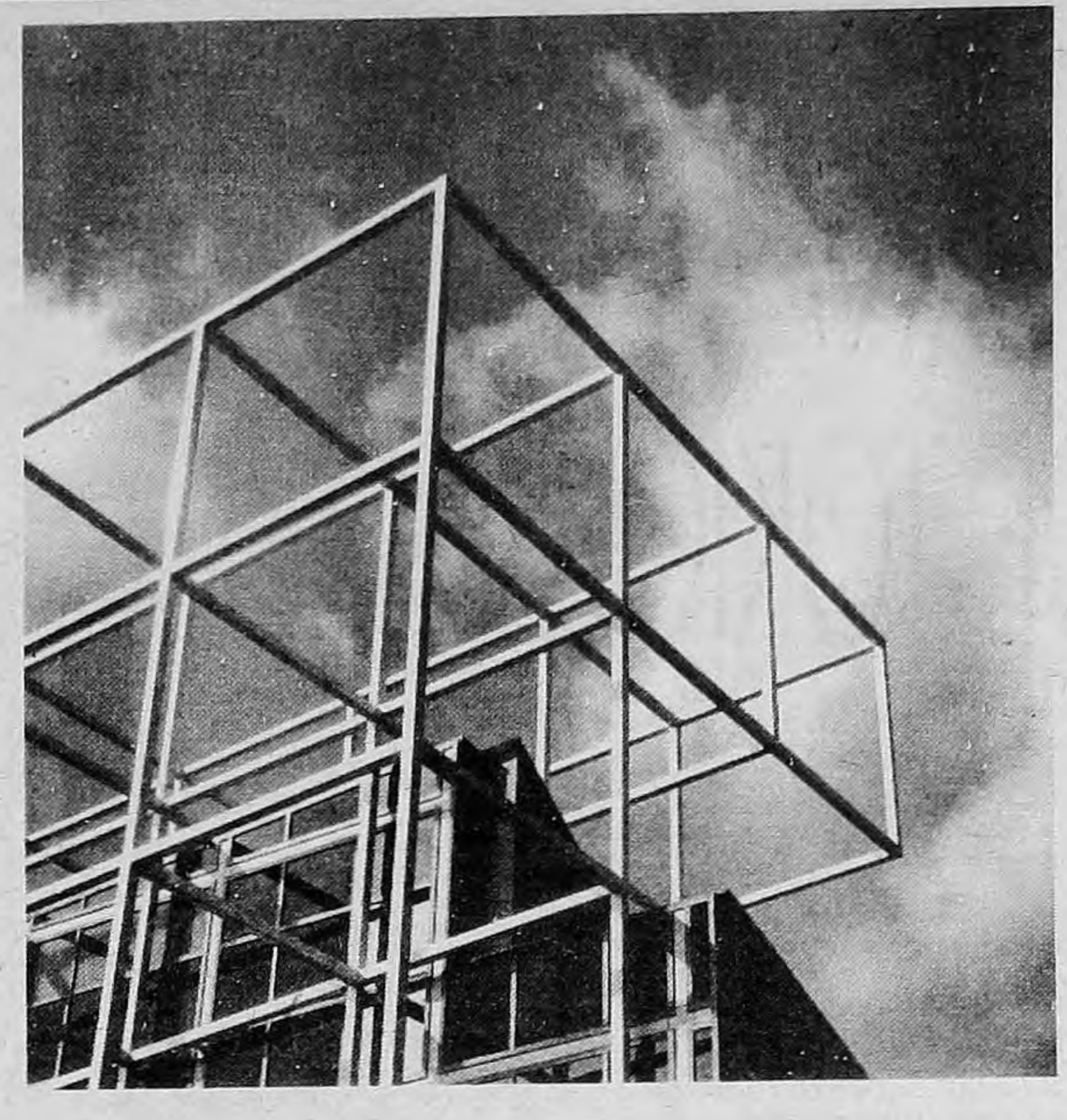
También la moderna arquitectura, en importantes ejemplos, tendió hacia una concepción autónoma de sí misma, especialmente en sus esfuerzos por perseguir una *esencia* arquitectónica y en su rechazo del ornamentalismo y el historicismo acumulados por la tradición de las bellas artes. Pero, como hemos argumentado más arriba, fracasó en su proyecto de liberación en el trance crítico, al dejar de poner en tela de juicio las tradiciones acumuladas de las instituciones de la vivienda.

Como es bien sabido, el modernismo, en arquitectura, centró su atención en amplias cuestiones sociales, tales como la producción en masa, el alojamiento y el transporte masivos y, al hacerlo, la conciencia moderna se vio conspicuamente proyectada fuera del individuo. Sólo en raros casos dirigió su atención hacia la alienación del individuo en términos, digamos, de la casa. E incluso cuando lo hizo fue sólo en lo que se refiere a la estética exterior. Las casas modernas, aunque poseían un aspecto diferente, hacían caso omiso del cambio fundamental engendrado por la alienación del individuo respecto de la sociedad, y más bien aceptaban, de manera más o menos incuestionada, los rasgos institucionales de la vivienda individual cuya evolución se había extendido a lo largo de los cuatrocientos años de humanismo occidental.

Las casas que aquí se presentan proponían lo contrario del ostensible proyecto social del modernismo. Son casas que intentaban tratar la moderna alienación mediante la inversión hacia adentro del empuje externo del primer modernismo, hacia el individuo y su casa —último refugio del individuo, salvo el cuerpo y la mente—. Así, pues, surgieron de un discurso informado por el modernismo, pero ideológicamente estaban alejadas de su preocupación por cambiar el entorno externo y las circunstancias de la vida. Volvieron el discurso sobre sí mismo y comenzaron de nuevo el proyecto del modernismo. En este sentido utilizaron la idea de autonomía como un intento de dislocar la metafísica de la arquitectura.

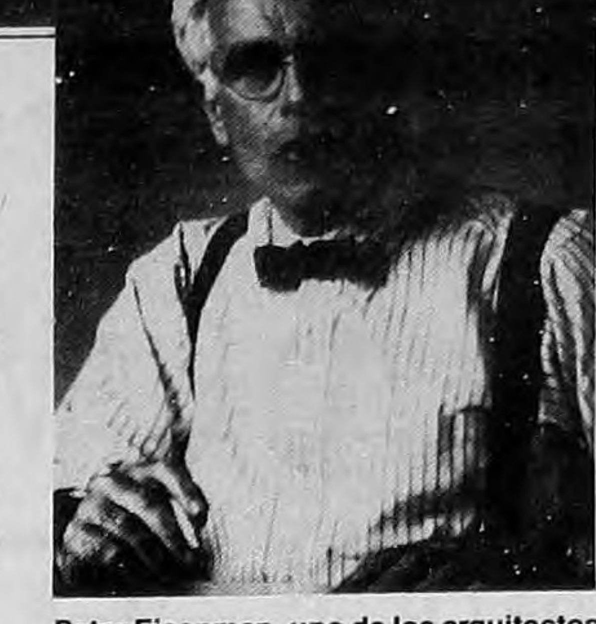
Estas casas, por lo tanto, intentan tener poco que ver con la tradicional y existente metafísica de la casa, con la gratificación física y psicológica asociada con la forma tradicional de la casa, con lo que Gastón Bachelard llama "la esencia de la noción de hogar", su enclaustramiento simbólico. Pretenden, por el contrario, dislocar la casa de esa confortadora metafísica y simbolismo del cobijo, a fin de iniciar la búsqueda de aquellas posibilidades de habitabilidad que pudieran haber sido reprimidas por dicha metafísica. Puede que alguna vez la casa haya sido un verdadero *locus* y símbolo de cobijo nutricio, pero, en un mundo de angustia irresoluble, el significado y la forma del cobijo necesariamente han de ser diferentes. Para decirlo de otro modo, si bien aún hoy la casa tiene que cobijar no tiene por qué simbolizar o romantizar su función cobijadora; por el contrario, semejantes símbolos están, en el momento presente, vacíos de significado y son meramente nostálgicos.

Conscientes de los esfuerzos iniciales del modernismo, las casas de este artículo asumen de nuevo el proyecto de autonomía y, en cierto sentido, lo hacen por vez primera y lo utilizan para dislocar el simbolismo tradicional del modernismo. Este proyecto constaba de dos partes: en primer lugar, la búsqueda del modo de hacer autorreferenciales los elementos de la arquitectura —el muro, la viga, la columna—; y, en segundo lugar, el desarrollo de un procedimiento de hacerlo capaz de producir autorreferencia sin incurrir en referencia a las convenciones formales del modernismo. Los elementos eran la columna y el plano libres, de Le Corbusier. El resultado es un intento de liberar la casa de significación aculturada, tanto tradicional como moderna. Cuando a un objeto se le despoja de convenciones y referentes externos, el único referente que queda es el propio objeto. De ahí el que todos aquellos significados extrínsecos del tipo de la columna como sustituta del cuerpo humano, puertas y ventanas orientadas en relación a la verticalidad humana, habitaciones a escala de su estatura, principios y planos ordenadores en concordancia con las jerarquías clásicas —la totalidad de las cuales, sin embargo, permanecían disfrazadas en la obra del modernismo—, hayan sido suspendidos.



Al proceder de este modo surgió una hipótesis inicial que impulsaba la obra. Se asumió —pero no se articuló— que para que la arquitectura exista —a diferencia del mero edificio— no es suficiente la presencia de puertas, ventanas, muros, etcétera. Todo edificio debe sostener, cobijar, enclaustrar y permitir acceso. Por tanto, y a fin de distinguir la arquitectura del edificio, necesariamente ha de haber un acto intencional. Es la forma lo que debe evidenciar, o significar, una intención *arquitectónica*. De ahí el que, al nivel más fundamental, la distinción entre edificio y arquitectura dependa de la presencia en esta última de un "signo arquitectónico".

Las casas, así pues, comenzaron con un intento de identificar un signo arquitectónico. Entre el signo en la arquitectura y el signo en el lenguaje no existe una analogía directa —la arquitectura no posee signos que representen ideas de objetos en correspondencia de uno a uno—. Elementos como las puertas, las ventanas, las columnas y los muros no son simples signos sino que son, así mismo, objetos que funcionan por derecho propio. El acto de abrir una puerta no entraña necesariamente interacción alguna con el signo de una puerta; puede implicar tan sólo a la puerta en sí misma como un instrumento pragmático de entrada. La puerta, así pues, es un signo complejo, puesto que, a un tiempo, es objeto, signo de entrada y entrada básica. Todos los elementos arquitectónicos caen virtualmente dentro de esta compleja categoría de signo.



Peter Eisenman, uno de los arquitectos más innovadores de fin de siglo.

La arquitectura, por tanto, consta simultáneamente de significación, función y objetualidad. Pero, a diferencia de la objetualidad, la significación y la función pueden ser manipuladas, mientras que, por el contrario, la objetualidad, las propiedades de la presencia física de un ente, es irreductible. Se propuso, así pues, que pudiera destilarse un signo arquitectónico por el procedimiento de reducir o despojar el significado y la función de un objeto arquitectónico.

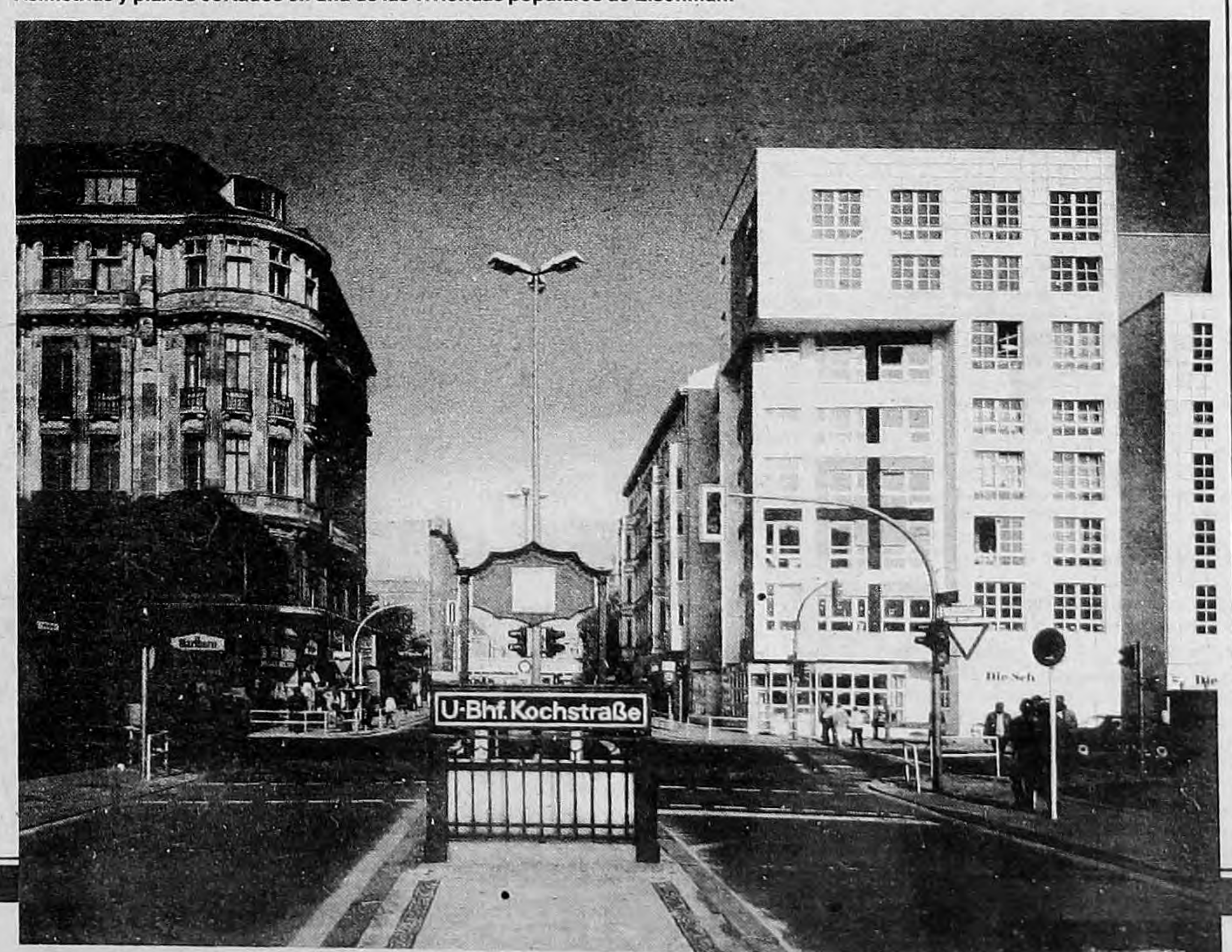
Que el resultado fuera arquitectura, o que tuviese "rasgos arquitectónicos", tales como el plano o la fachada, etcétera, no era una consideración del proceso o un criterio para su evaluación. En este sentido, el problema del arquitecto no era el de diseñar un objeto sino el de buscar y establecer un programa transformacional libre de trabas autorales tradicionales.

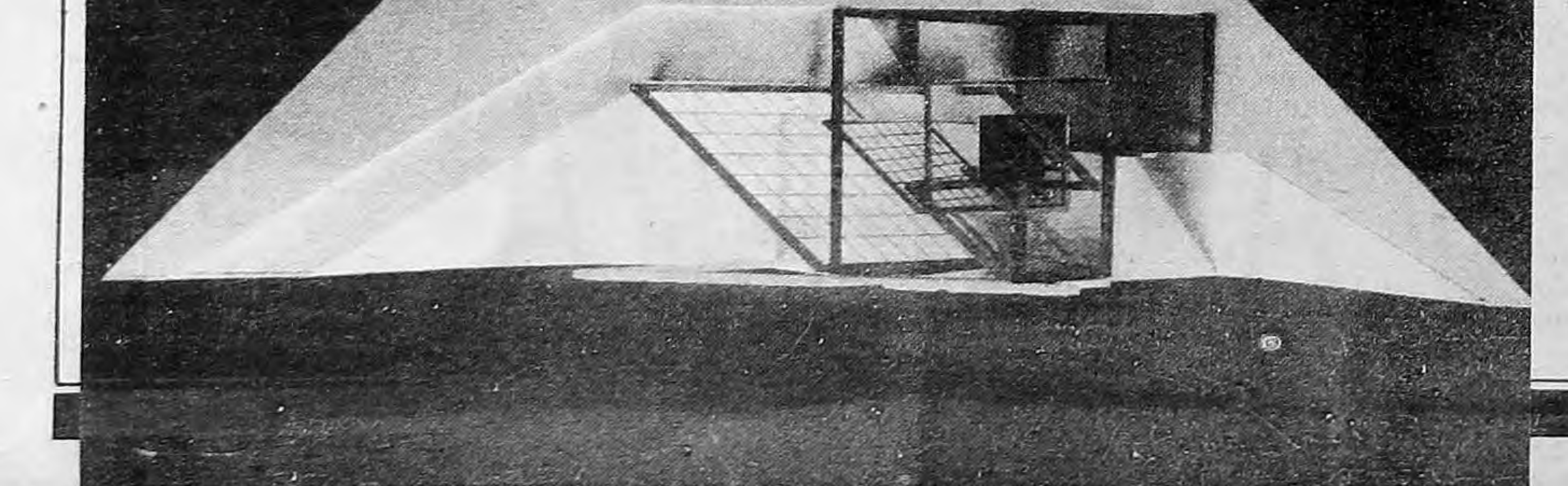
Como ha quedado dicho, semejante proceso tenía por finalidad la extracción del objeto fuera de la historia de los objetos arquitectónicos y, por ende, fuera de la predisposición cultural, dándole su propia historia: la de nacer a la existencia. Se tenían puestas esperanzas en que el resultado fuera una arquitectura autónoma, no obediente a los vectores tradicionalmente dominantes en el hombre.

Esta arquitectura necesariamente habría de crear angustia y distancia, puesto que no estaría ya bajo control humano. El hombre y el objeto serían independientes y la relación entre ambos tendría que ser elaborada de nuevo. Ello haría que se diese expresión a la situación límite bajo la cual vive el hombre actualmente, y, al mismo tiempo, se produciría una genuina dislocación arquitectónica, una vectorización hacia posibilidades inexploradas de la forma ocupable.

*(Fuente: Revista El Paseante.)*

Asimetrías y planos cortados en una de las viviendas populares de Eisenman.

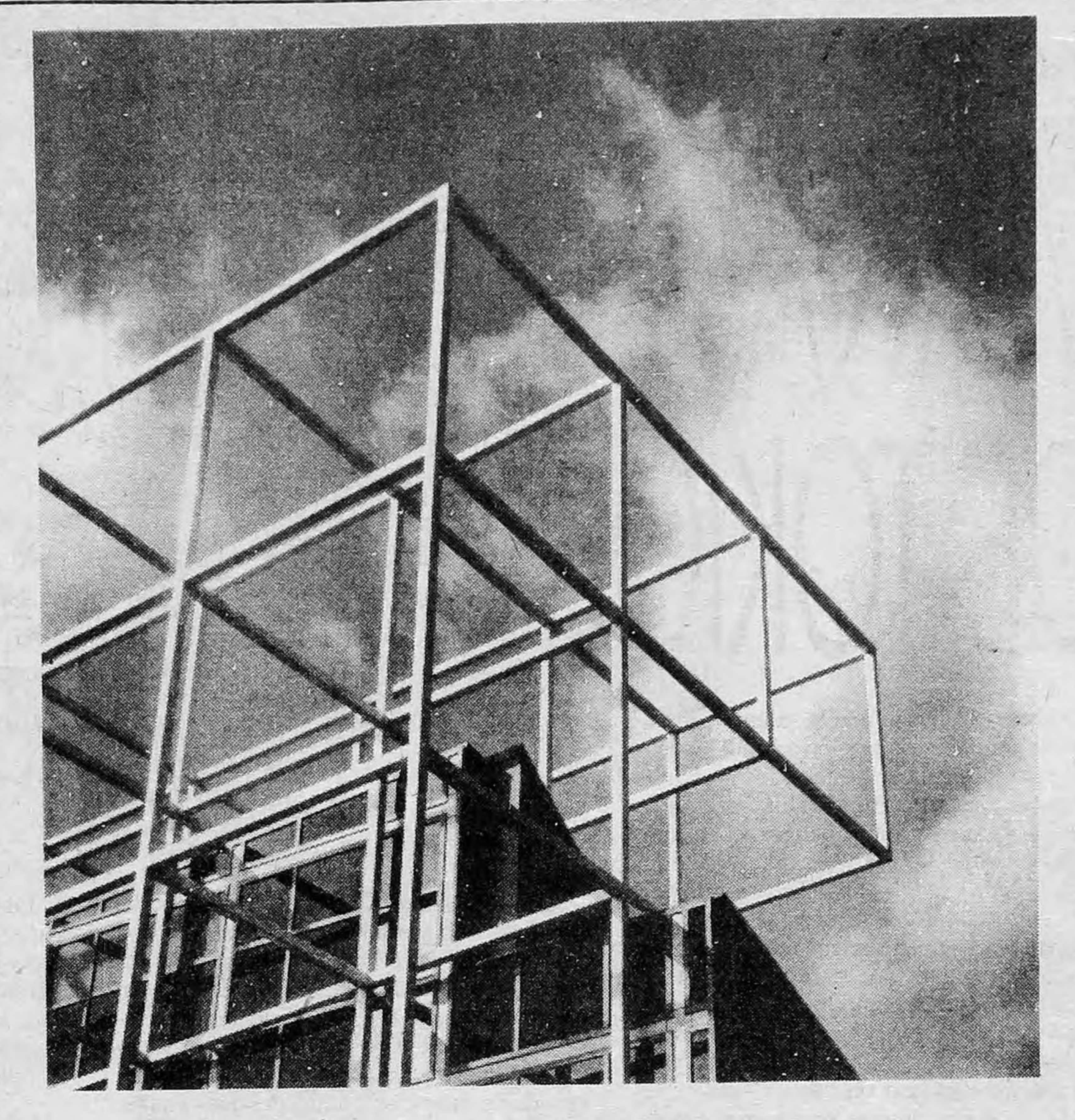


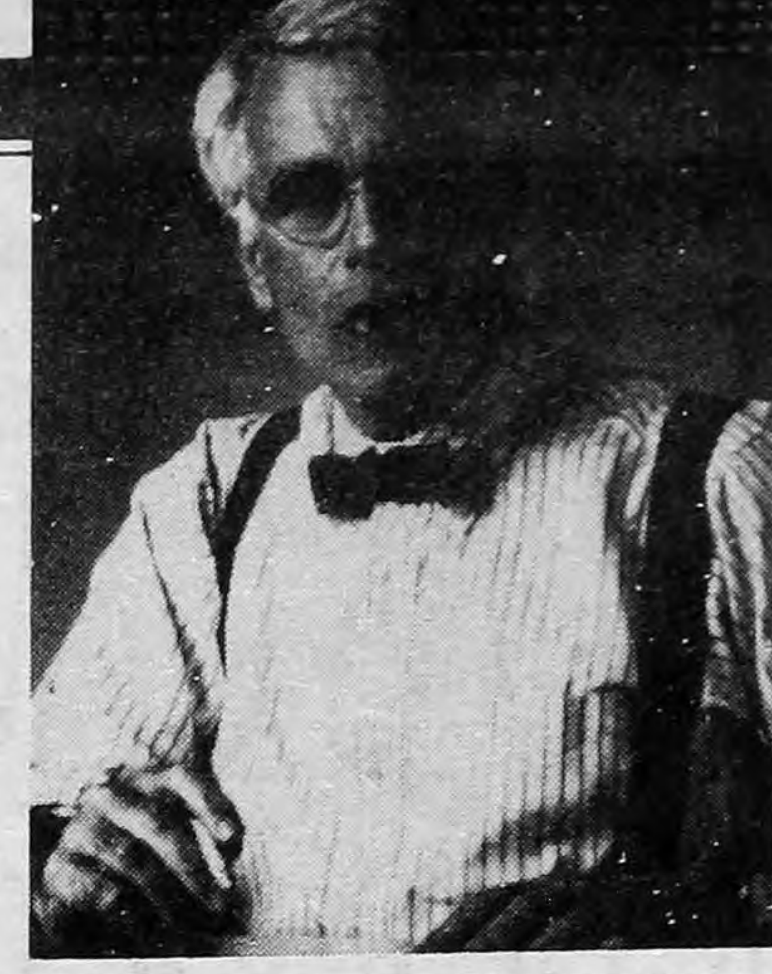



## La lección del maestro

Las actividades comenzarán el lunes 7 con la visita del arquitecto a los alumnos del taller de diseño de la Facultad de Arquitectura, donde se le entregará una distinción de "profesor invitado". El día martes 8 y miércoles 9 intervendrá en el seminario "Análisis de tres obras" el primer día y "Deconstrucción y desconstructivismo" el segundo, con la participación de otros destacados profesionales en la Fundación Banco Patricios. El miércoles 9 a las 19 dictará una conferencia magistral sobre su obra en la Facultad de Arquitectura de la UBA. Los interesados pueden solicitar más información en la Facultad de Arquitectura de la UBA.

razón de ser del objeto no dependía ya de antecedentes históricos, sino que, por el contrario, el objeto era su propia historia, un acta de su propio nacimiento, la cual medita sobre su capacidad de ser en torno de sí. En manos de los expresionistas abstractos, por ejemplo, la pintura no era ya un acto al servicio de la réplica o la simulación, sino un acto en sí mismo, consistente en poner pintura sobre un lienzo. Había una nueva conciencia de la relación entre la música y el sonido puro, entre la escultura y la materia, entre la literatura y la información. Como señalara Paul Valéry, cuando leemos el diario matutino, lo hacemos por su significado, y a continuación lo tiramos, haciendo caso omiso de los materiales y los métodos de comunicación —la escritura—. Cuando leemos poesía, si bien buscamos el significado, volvemos al poema una y otra vez en busca de la experiencia del placer que se halla en la propia escritura. La diferencia entre la poesía y el periodismo reside en que en la poesía la escritura persiste como objeto por derecho propio mucho después de que el significado propuesto haya sido digerido. El acto poético resuena y comunica su propio significado: el *acto* de la escritura poética.





**Peter Eisenman, uno de los arquitectos más innovadores de fin de siglo.**

También la moderna arquitectura, en importantes ejemplos, tendió hacia una concepción autónoma de sí misma, especialmente en sus esfuerzos por perseguir una *esencia* arquitectónica y en su rechazo del ornamentalismo y el historicismo acumulados por la tradición de las bellas artes. Pero, como hemos argumentado más arriba, fracasó en su proyecto de liberación en el trance crítico, al dejar de poner en tela de juicio las tradiciones acumuladas de las instituciones de la vivienda.

Como es bien sabido, el modernismo, en arquitectura, centró su atención en amplias cuestiones sociales, tales como la producción en masa, el alojamiento y el transporte masivos y, al hacerlo, la conciencia moderna se vio conspicuamente proyectada fuera del individuo. Sólo en raros casos dirigió su atención hacia la alienación del individuo en términos, digamos, de la casa. E incluso cuando lo hizo fue sólo en lo que se refiere a la estética exterior. Las casas modernas, aunque poseían un aspecto diferente, hacían caso omiso del cambio fundamental engendrado por la alienación del individuo respecto de la sociedad, y más bien aceptaban, de manera más o menos incuestionada, los rasgos institucionales de la vivienda individual cuya evolución se había extendido a lo largo de los cuatrocientos años de humanismo occidental.

Las casas que aquí se presentan proponían lo contrario del ostensible proyecto social del modernismo. Son casas que intentaban tratar la moderna alienación mediante la inversión hacia adentro del empuje externo del primer modernismo, hacia el individuo y su casa —último refugio del individuo, salvo el cuerpo y la mente—. Así, pues, surgieron de un discurso informado por el modernismo, pero ideológicamente estaban alejadas de su preocupación por cambiar el entorno externo y las circunstancias de la vida. Volvieron el discurso sobre sí mismo y comenzaron de nuevo el proyecto del modernismo. En este sentido utilizaron la idea de autonomía como un intento de dislocar la metafísica de la arquitectura.

Estas casas, por lo tanto, intentan tener poco que ver con la tradicional y existente metafísica de la casa, con la gratificación física y psicológica asociada con la forma tradicional de la casa, con lo que Gastón Bachelard llama "la esencia de la noción de hogar", su enclaustramiento simbólico. Pretenden, por el contrario, dislocar la casa de esa confortadora metafísica y simbolismo del cobijo, a fin de iniciar la búsqueda de aquellas posibilidades de habitabilidad que pudieran haber sido reprimidas por dicha metafísica. Puede que alguna vez la casa haya sido un verdadero *locus* y símbolo de cobijo nutricio, pero, en un mundo de angustia irresoluble, el significado y la forma del cobijo necesariamente han de ser diferentes. Para decirlo de otro modo, si bien aún hoy la casa tiene que cobijar no tiene por qué simbolizar o romantizar su función cobijadora; por el contrario, semejantes símbolos están, en el momento presente, vacíos de significado y son meramente nostálgicos.

Conscientes de los esfuerzos iniciales del modernismo, las casas de este artículo asumen de nuevo el proyecto de autonomía y, en cierto sentido, lo hacen por vez primera y lo utilizan para dislocar el simbolismo tradicional del modernismo. Este proyecto constaba de dos partes: en primer lugar, la búsqueda del modo de hacer autorreferenciales los elementos de la arquitectura —el muro, la viga, la columna—; y, en segundo lugar, el desarrollo de un procedimiento de hacerlo capaz de producir autorreferencia sin incurrir en referencia a las convenciones formales del modernismo. Los elementos eran la columna y el plano libres, de Le Corbusier. El resultado es un intento de liberar la casa de significación aculturada, tanto tradicional como moderna. Cuando a un objeto se le despoja de convenciones y referentes externos, el único referente que queda es el propio objeto. De ahí el que todos aquellos significados extrínsecos del tipo de la columna como sustituta del cuerpo humano, puertas y ventanas orientadas en relación a la verticalidad humana, habitaciones a escala de su estatura, principios y planos ordenadores en concordancia con las jerarquías clásicas —la totalidad de las cuales, sin embargo, permanecían disfrazadas en la obra del modernismo—, hayan sido suspendidos.

Al proceder de este modo surgió una hipótesis inicial que impulsaba la obra. Se asumió —pero no se articuló— que para que la arquitectura exista —a diferencia del mero edificio— no es suficiente la presencia de puertas, ventanas, muros, etcétera. Todo edificio debe sostener, cobijar, enclaustrar y permitir acceso. Por tanto, y a fin de distinguir la arquitectura del edificio, necesariamente ha de haber un acto intencional. Es la forma lo que debe evidenciar, o significar, una intención *arquitectónica*. De ahí el que, al nivel más fundamental, la distinción entre edificio y arquitectura dependa de la presencia en esta última de un "signo arquitectónico".

Las casas, así pues, comenzaron con un intento de identificar un signo arquitectónico. Entre el signo en la arquitectura y el signo en el lenguaje no existe una analogía directa —la arquitectura no posee signos que representen ideas de objetos en correspondencia de uno a uno—. Elementos como las puertas, las ventanas, las columnas y los muros no son simples signos sino que son, así mismo, objetos que funcionan por derecho propio. El acto de abrir una puerta no entraña necesariamente interacción alguna con el signo de una puerta; puede implicar tan sólo a la puerta en sí misma como un instrumento pragmático de entrada. La puerta, así pues, es un signo complejo, puesto que, a un tiempo, es objeto, signo de entrada y entrada básica. Todos los elementos arquitectónicos caen virtualmente dentro de esta compleja categoría de signo.

La arquitectura, por tanto, consta simultáneamente de significación, función y objetualidad. Pero, a diferencia de la objetualidad, la significación y la función pueden ser manipuladas, mientras que, por el contrario, la objetualidad, las propiedades de la presencia física de un ente, es irreductible. Se propuso, así pues, que pudiera destilarse un signo arquitectónico por el procedimiento de reducir o despojar el significado y la función de un objeto arquitectónico.

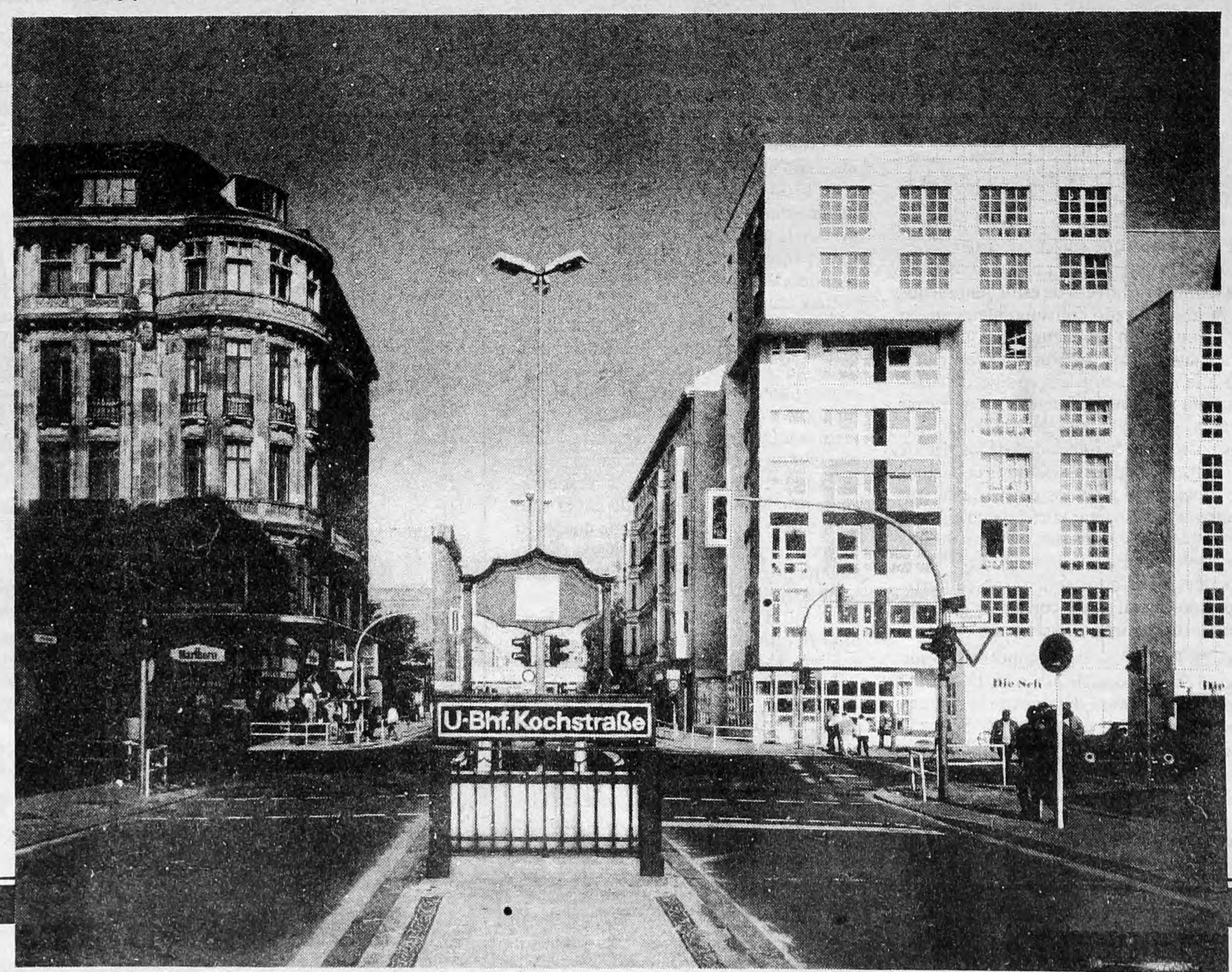
Que el resultado fuera arquitectura, o que tuviese "rasgos arquitectónicos", tales como el plano o la fachada, etcétera, no era una consideración del proceso o un criterio para su evaluación. En este sentido, el problema del arquitecto no era el de diseñar un objeto sino el de buscar y establecer un programa transformacional libre de trabas autorales tradicionales.

Como ha quedado dicho, semejante proceso tenía por finalidad la extracción del objeto fuera de la historia de los objetos arquitectónicos y, por ende, fuera de la predisposición cultural, dándole su propia historia: la de nacer a la existencia. Se tenían puestas esperanzas en que el resultado fuera una arquitectura autónoma, no obediente a los vectores tradicionalmente dominantes en el hombre.

Esta arquitectura necesariamente habría de crear angustia y distancia, puesto que no estaría ya bajo control humano. El hombre y el objeto serían independientes y la relación entre ambos tendría que ser elaborada de nuevo. Ello haría que se diese expresión a la situación límite bajo la cual vive el hombre actualmente, y, al mismo tiempo, se produciría una genuina dislocación arquitectónica, una vectorización hacia posibilidades inexploradas de la forma ocupable.

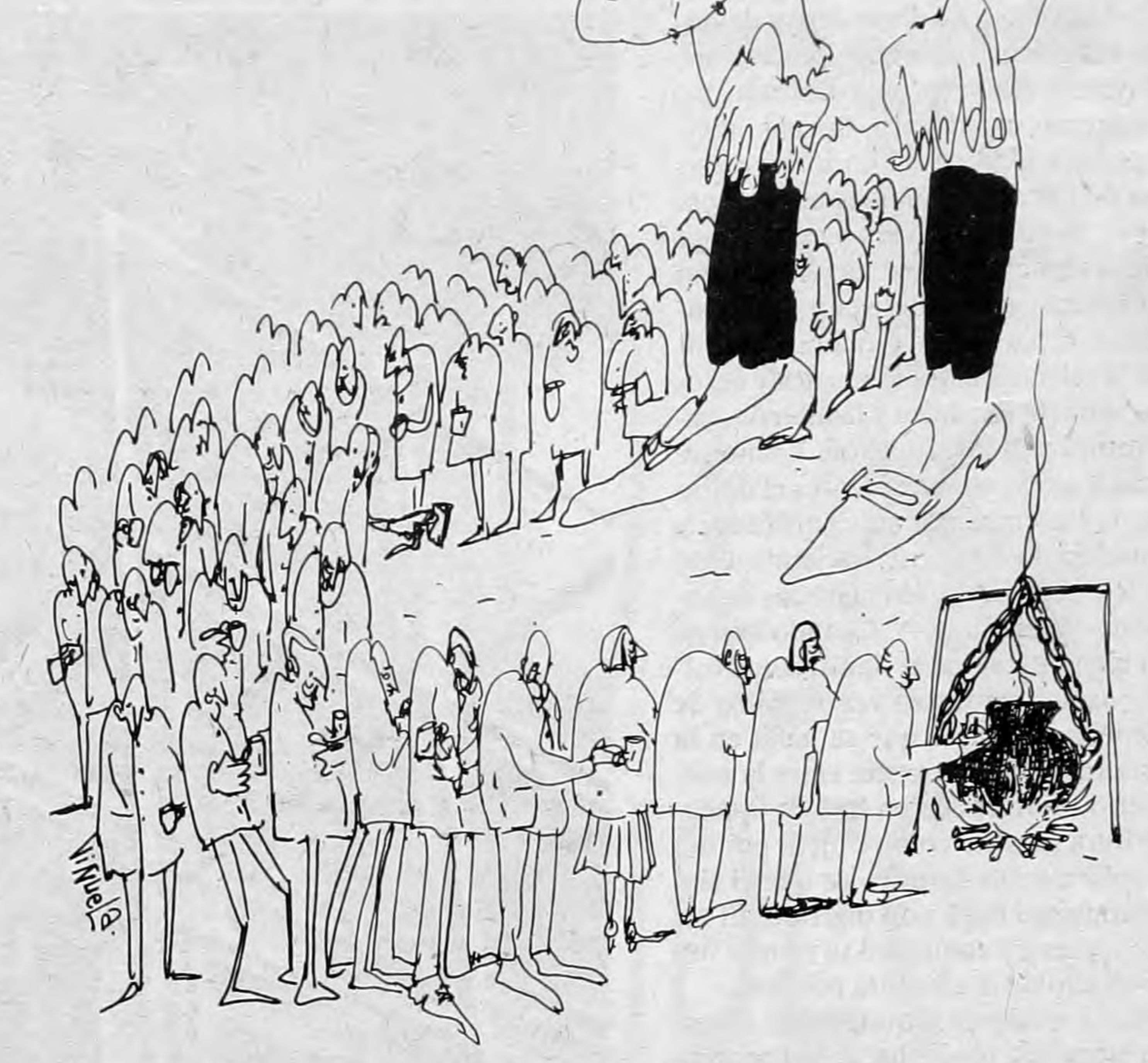
*(Fuente: Revista El Paseante.)*

**Asimetrías y planos cortados en una de las viviendas populares de Eisenman.**



## El stress puede ser medido

# DE LAS CAVERNAS A LA BOLSA DE TOKIO




*Por S.M.*

Una de las tantas definiciones que se atribuyen al stress dice que es la "consecuencia de la adaptación del cuerpo y la mente a los cambios". En un terreno más científico, el stress es la reacción fisiológica, psicológica y de comportamiento de un individuo que se esfuerza por amoldarse a las presiones tanto internas como externas y por adaptarse a las mismas.

En los tiempos modernos lo nuevo es la velocidad sin precedentes que tienen los cambios. Esto requiere una dosis —también sin precedentes— de adaptación a los mismos. Sin embargo, el stress es tan antiguo como la humanidad y tampoco, como puede suponerse, se limita al mundo occidental. Para sobrevivir al peligro, el hombre de las cavernas debía huir o luchar del mismo modo que hoy un operador ante la caída de la Bolsa de Tokio.

El sistema nervioso vegetativo posibilita una disposición inmediata a la acción física. Vierte la hormona causante del stress en las vías de circulación de la sangre. La frecuencia cardíaca y la presión arterial aumentan, la respiración se acelera, los músculos se tensan y hay una rápida alimentación de energía. Desaparecido el peligro, el hombre de las cavernas volvía a la calma, tal como ahora puede hacerlo el hombre de la Bolsa.

El stress comprende cuerpo y mente. Las informaciones que provienen del exterior se procesan por dos vías: a través del conocimiento —la señal de alarma se percibe y se evalúa, decidiéndose si es provechosa o perjudicial— e inconscientemente, a través del sistema nervioso vegetativo —los reflejos físicos y emocionales preparan el cuerpo para una acción eventualmente necesaria—.

Otra de las características del stress es que es personal. El modo en que se percibe un hecho depende de la imagen que se tiene de sí mismo, de la fuerza del yo y de la propia escala de valores. De allí que dos personas reaccionen de diferente modo frente a un mismo problema o situación. También en diferentes momentos percibimos los mismos hechos en forma distinta, esto es, según nuestro estado de ánimo.

Una de las maravillosas capacidades del hombre —no siempre puesta en práctica— es la de recordar el pasado e imaginar el futuro. Ambas visiones pueden provocar stress. Bajo sus efectos, el cuerpo humano se desequilibra porque diversas funciones se aceleran inútilmente. Ello provoca una mayor demanda de vitaminas y minerales que debe ser cubierta. Su carencia genera nerviosismo, irritabilidad, cansancio, falta de concentración y mal humor depresivo. Síntomas que luego actúan como factores de stress intensificándolo y generando un círculo vicioso.

El stress puede ser medido. No sólo por la cuota de "locura" que sus congéneres atribuyen al afectado sino por parámetros cardíacos tales como el ritmo o la frecuencia. Recientemente, el médico argentino Sergio Dubner acaba de importar un novedoso instrumento (una complicada computadora) que permite al afectado salir del consultorio con su "hoja de ruta" y el mapa de su stress.

Una vez diagnosticado, el stress puede ser controlado —estímulos externos aparte— con una buena dosis de vitaminas del complejo B, calcio, magnesio y vitamina C. Roche ha lanzado hace pocos días en la Argentina un complejo que promete terminar con el stress. El nombre comercial es Berocca y para diabéticos y dietomaniacos viene con NutraSweet.

### ALGO TENIA QUE TENER

Una cierta medida de stress es indispensable para la buena salud y capacidad productiva del hombre. No sólo las pálidas lo provocan sino también un nacimiento —mientras no sea múltiple—, un casamiento —feliz— y hasta la lotería o el bingo.

Dicen los expertos que el aburrimiento y una escasa estimulación como consecuencia de insuficiente stress pueden ser perjudiciales para la capacidad de producción de la especie.

La medida óptima de stress es el máximo capaz de provocar un mejoramiento de la salud y el rendimiento. Esta es la fase positiva del stress y se conoce como Eustress. En cambio, la fase negativa (distress) viene con el aumento de "acelere" y cuando la salud y el rendimiento empeoran.

La curva de stress varía de un individuo a otro, pero en todos alcanza un punto en el cual ya no es positivo y estimulante sino perjudicial para la salud. Vitalidad, capacidad de entusiasmarse, optimismo, resistencia a las enfermedades, resistencia física, vivacidad, relaciones personales óptimas son características de eustress. Cansancio, irritabilidad, falta de concentración, depresiones, pesimismo, susceptibilidad a las enfermedades, baja creatividad y productividad, son harina del distress.

Fumar no es ningún placer para el stress; el ruido debilita la capacidad de concentración y provoca irritabilidad,la escasa autoestima predispone al stress, la alimentación incorrecta, los cambios —en más dosis de las necesarias—, la sobrecarga, el miedo y las perturbaciones del ritmo natural son mandados a hacer para provocar stress.

Los primeros síntomas del stress se relacionan con los trastornos del sueño, el cansancio físico y mental, el abuso de medicamentos y de alcohol y tabaco; estimulaciones del sistema inmune, las enfermedades cardiovasculares y otros tales como pérdida del apetito, úlceras, afecciones cutáneas, dolores de cabeza y espalda, aumento de la agresividad y hasta problemas sexuales.

Para todo este desastre actual lo mejor sería cambiar de modo de vida. Un placer, por cierto, reservado a unos pocos privilegiados. Mientras otros tiempos llegan a estas tierras del fin del mundo, Roche bien podría hacer una olla popular con... aproximadamente 25 millones de dosis.

## GRAGEAS

**TRASPLANTE.** Una nueva droga contra el rechazo de órganos trasplantados se está experimentando en Israel. Fue desarrollada por los doctores Jevion (de la Universidad Hebrea de Jerusalén) y Ofir (del Departamento de Oftalmología del Hospital Hadassah), y se investiga actualmente en el tratamiento de animales de laboratorio sometidos a trasplantes de corazón. Un informe de Cipigal explica que la droga protege a los órganos trasplantados de los daños que se producen después de la trombosis. La investigación Jevion-Ofir reveló que éstos no son ocasionados al interrumpirse la circulación sanguínea sino al reanudarse, como consecuencia de la producción de sustancias tóxicas. Esta nueva droga impide la fabricación de esas toxinas.

**TEMBLOR.** Una red de sismógrafos ha sido desplegada por un grupo de investigación dedicado a Construcciones de la Facultad Regional de Mendoza de la UTN, con el objeto de medir el impacto de los sismos que suelen afectar a la región oeste del país. Su tarea está orientada a mitigar el efecto de estos fenómenos y ya ha avanzado considerablemente en la formulación de estructuras que resistan a sus efectos. El grupo ha contribuido a la elaboración del código de construcciones sismorresistentes y conformó el área con mayor densidad de instrumentos para medir la intensidad de los sismos que afectan al país: 35 para los de mediano efecto y 15 para los de fuertes terremotos. Para afrontar eficazmente los riesgos a que están expuestas las construcciones civiles en general, diversos organismos oficiales y privados solicitaron su participación en convenios conjuntos que sustenten dichas investigaciones.

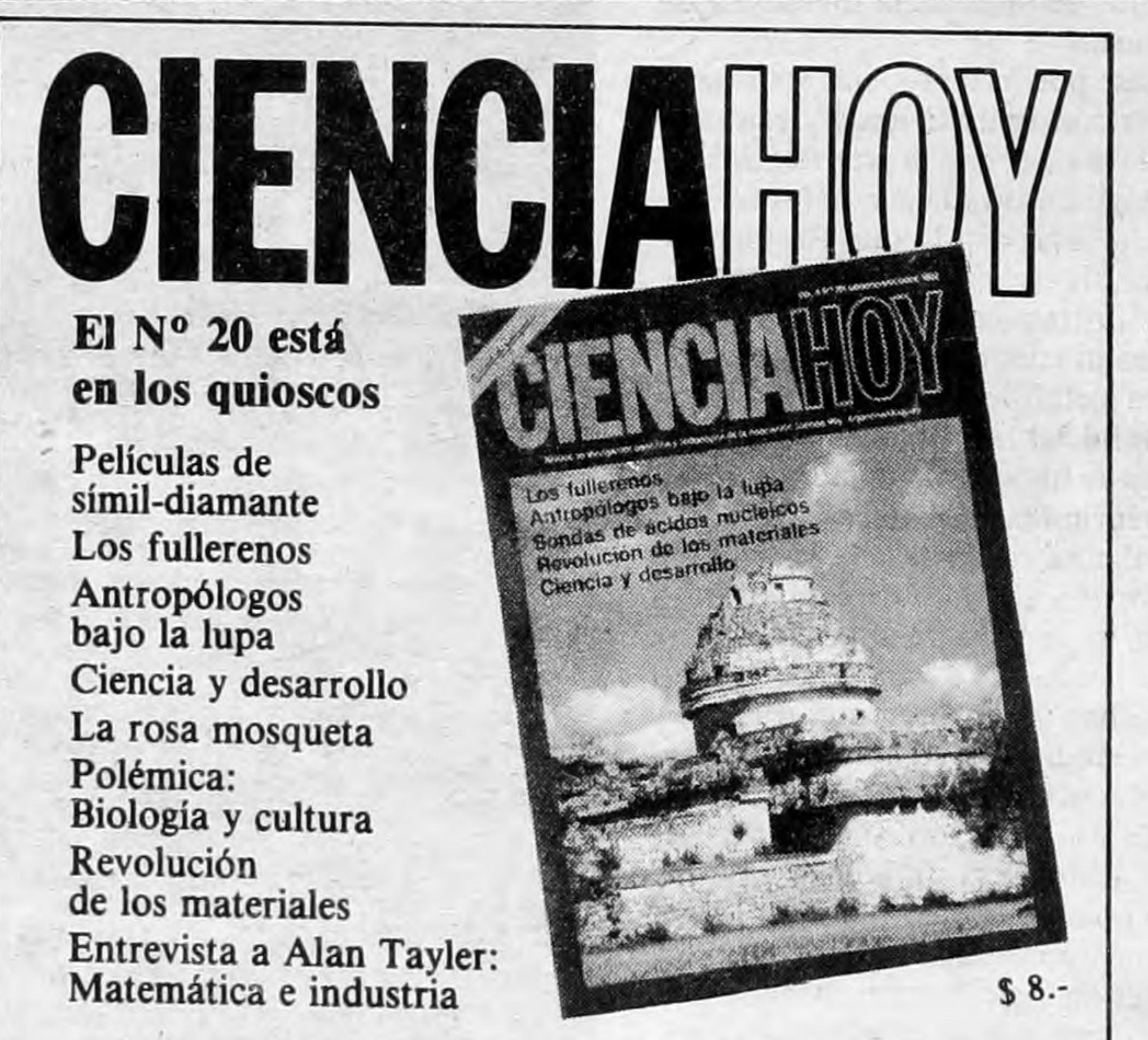
**CASETE.** Planteado como el sucesor digital del audiocasete análogo, DCC Máxima es el nombre del nuevo casete presentado por Basf en su Primer Seminario Técnico realizado en noviembre último. Tiene dispositivos de protección que facilitan su manipulación y transporte, y permite al usuario grabacionesen DCC vírgenes y reproducción de los pregrabados, además de ser compatible para la reproducción de cintas análogas convencionales. Se calcula que hoy existe más de un billón de grabadores en operación en el mundo, de los cuales alrededor de un 80 por ciento son equipos para autos, portátiles y del tipo walkman, que favorecen el consumo del casete. Aprovechando esta tendencia de movilidad de equipos y cintas, Basf desarrolló la tecnología del Digital Compact Casete, en un proyecto de investigación cooperativa con Philips iniciado en 1991. El mercado mundial de cintas DCC está calculado en 20 millones de piezas para 1993, incluyendo vírgenes y pregrabadas.

**EPILEPSIA.** *Por un pleno potencial de vida* es el lema bajo el cual un grupo de actores coordinado por Ana María Giunta visita colegios primarios, dramatizando situaciones posibles en la vida de un niño con epilepsia. La acción se inscribe en el Programa de Prevención y Control de Enfermedades Neurológicas, auspiciado por la MCBA. La idea es que maestros, padres y alumnos se enfrenten a diferentes cuadros, donde se indicará el desenlace correcto y la respuesta a los interrogantes que surjan: posibilidad de vida plena de un niño con epilepsia, conducta adecuada a seguir ante un adolescente aparentemente drogado que en realidad sufre una "crisis de ausencia" o ante un ataque de convulsiones en la escuela, etc. Giunta fue convocada a causa de que su experiencia en el ámbito la hace especialmente idónea: además de haber sido maestra y asistente social tiene una larga trayectoria de trabajo con discapacitados y lucha por su integración. El programa se desarrolla desde 1990, cuando el doctor Somoza —jefe de Neurología del Hospital Alvarez— realizó el primer estudio epidemiológico para detectar la incidencia de la epilepsia entre los niños en edad escolar, y las deficiencias en su tratamiento. Para responder a las consultas referidas a patologías neurológicas de la infancia y derivar a centros de atención privados o gratuitos, la Fundación FLENI ha habilitado la línea telefónica abierta 806-7653.


CIENCIA HOY

El Nº 20 está en los quioscos

Películas de símil-diamante
Los fullerenos
Antropólogos bajo la lupa
Ciencia y desarrollo
La rosa mosqueta
Polémica: Biología y cultura
Revolución de los materiales
Entrevista a Alan Tayler: Matemática e industria




$ 8.-

la mejor divulgación científica de la Argentina y el Uruguay

Pida los números anteriores a su proveedor habitual